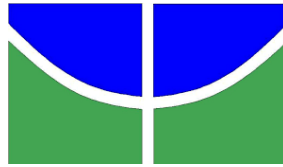


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS– CEN

**Stanislavski – A vivência/análise de uma metodologia
consolidada.**

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares

Brasília - DF
Dezembro de 2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

Stanislavski – A vivência/análise de uma metodologia consolidada.

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Licenciatura em
Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

Brasília - DF
Dezembro de 2016

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares

Stanislavski – A vivência/análise de uma metodologia consolidada.

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à
Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de
Artes /CEN como requisito para obtenção do título
de Licenciatura em Artes Cênicas, com menção final
igual a _____, sob orientação do Prof. Jorge das
Graças Veloso.

Data:

____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso – UnB

Orientador

Prof. Nei Cirqueira – Dulcina de Moraes

Examinador

Prof. Rafael Tursi – UnB

Examinador

Ao meu pai, que onde quer que esteja
olha por mim, à minha mãe pelo
exemplo e minha mulher pela
cumplicidade.

Agradecimentos

Aos meus pais, Carla Schuenck e Silvio Linhares, por serem exemplos de pessoas incríveis. À minha mãe, por sempre acreditar em mim e além de tudo ser minha amiga. Obrigado mãe, por ser essa mulher forte e confiante, você me faz ser também. Ao meu pai, pelos ensinamentos e pela confiança depositada em mim, onde quer que você esteja espero que se orgulhe de mim.

Ao meu segundo pai, Francisco Vicente, pelo exemplo de homem e pela criação que me foi dada. Obrigado por me ajudar em toda a minha trajetória.

À minha esposa, Mayara Moreto, pela cumplicidade, amizade e paciência. Obrigado por acreditar em mim, mesmo quando eu não acreditava. Por me divertir toda vez que o cansaço surgia. Devo muito a você e espero poder retribuir isso um dia.

Aos meus grandes mestres, Néia Paz e Nando Villardo, obrigado por sempre acreditarem em meu trabalho, me colocando em desafios e preparando-me para a vida profissional. Agradeço imensamente por me apresentarem esse mundo incrível, que é o mundo artístico. O que vocês me proporcionam não tem preço. Obrigado por todos os ensinamentos e pela amizade verdadeira. Vocês fazem parte da minha formação.

Aos meus “alunos” da oficina, Gabriel Morgado, Juliana Ximenes, Kennedy Júnior, Ludmylla Nunes, Luísa Rothenburg, Maria Júlia Sousa, Marcos André, Taís Andrade, Talles Rinco e Taty Ximenes. Agradeço pela disponibilidade e vontade, sem vocês isso não seria possível.

Ao meu irmão, Lucas Lima, por todo o apoio durante o curso e durante toda a vida. Permaneceremos unidos.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas da UnB, mas especialmente a Nitza Tenenblat, que apresentou-me o objeto de pesquisa deste trabalho e sempre foi muito acessível a todos os meus questionamentos. Levarei seus ensinamentos.

Ao meu orientador, Graça Veloso, que me inquietou no início de minha trajetória acadêmica até o final da mesma. Obrigado por todo o apoio e questionamento. Você me inspira e é pra mim um grande exemplo de arte-educador.

Resumo

Trata-se, este trabalho, de uma reflexão sobre uma vivência e análise do “sistema” criado por Stanislavski, para o trabalho do ator, relacionando alguns dos elementos criados pelo teórico, como o *se mágico*, *concentração da atenção*, *unidades e objetivos*, com o trabalho prático, em cena. Partindo de uma exposição da metodologia criada pelo teatrólogo russo, em seus trabalhos publicados, é exposta uma experiência com um grupo de não atores, através de um projeto de pesquisa, cujo resultado é demonstrado em relatos pessoais dos próprios “alunos”, onde são refletidas as trajetórias individuais como uma grande influência no trabalho criador.

Palavras-chave: Stanislavski. Ator. Arte-educador. Personagem. Trajetória.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. A METODOLOGIA DE STANISLAVSKI.....	13
2. ANÁLISE DA OFICINA	19
2.1 PARA UMA ÉTICA DO TEATRO.....	19
2.2 IMAGINAÇÃO.....	21
2.3 CONCENTRAÇÃO DA ATENÇÃO.....	24
2.4 JARDIM	27
2.5 UNIDADES E OBJETIVOS	31
2.6 ANIMAL.....	33
2.7 ANÁLISE TEXTUAL	39
2.8 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.....	40
2.9 VESTIR A PERSONAGEM	43
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
APÊNDICE.....	

Introdução

*“A criação é, antes de mais nada,
a plena concentração de toda a natureza espiritual e física.”
Constantin Stanislavski*

Sempre me interessei e me questionei pela construção da personagem. O que é nos apresentado no palco é o produto de tudo que foi trabalhado, é o produto de um processo inteiro de construção física vs. interior. Eu, como espectador, queria ver além, eu queria saber como seria a construção interior, em que ponto era construído o exterior, como era o processo e que metodologia era utilizada.

Na faculdade, tive contato com uma metodologia de construção de personagem. Tratava-se de Constantin Stanislavski (1863-1938), e ele tinha tudo detalhado, passo a passo, do que seria esse processo de construção física e emocional da personagem. Percebi que o material deixado por Stanislavski era voltado para o trabalho do ator em sala de ensaio, não havendo uma metodologia de como utiliza-lo em sala de aula. Tudo estava no campo de “como construir uma personagem”, sem espaço para o “como ensinar a construir uma personagem”. Naquele momento minha trajetória de arte-educador ganhava um caminho mais claro, afetando completamente a minha compreensão sobre as metodologias teatrais.

Já em sala de aula, eu explicava como construir uma personagem, partindo do racional e emocional para uma construção corpórea, entendendo e dando forma a esse ser. Voltei a Stanislavski e tentei absorver tudo que ele tinha a me dizer sobre o assunto, sempre adaptando a sua visão de diretor para a minha necessidade de arte-educador. Ele escrevia sobre um grupo aprendendo em uma sala de ensaio, então resolvi abrir um grupo de pesquisa com idades e vidas distintas, para comparar como essa metodologia se dá na prática e se a trajetória individual interfere na construção da personagem. Quero entender a lacuna existente entre um arte-educador e um diretor. Até que ponto as duas andam juntas e onde elas se separam? O que difere funcionalmente as duas profissões?

Tudo que seus professores podiam fazer era indicar os resultados que eles queriam, não os meios para alcançá-los. Na melhor das hipóteses, eles podiam passar os truques técnicos que eles mesmos haviam

adquirido (BENEDITTE, Jean. Stanislavski – An Introduction. 1982. P.17).

Eu não queria indicar os resultados que eu queria para meus alunos, queria ensiná-los, como homem da arte, os meios para alcançar aquele objetivo. Me identifiquei com as indagações de Stanislavski: “Ensinava-nos a representar em geral ou em particular um papel, mas não nos ensinaram a nossa arte (STANISLAVSKI, 1989, P. 107)”. Quero ensinar arte, quero ser arte-educador.

Mesmo com o passar de muitas décadas, ainda hoje não temos uma pedagogia teatral tão “difundida” como a pedagogia de Stanislavski.

O “sistema pedagógico” surgiu como resultado das dúvidas que Stanislavski tinha em relação ao trabalho apresentado por grandes atores do seu tempo, como Maria Yermolova e Tommaso Salvini. Segundo Stanislavski, esses atores pareciam atuar num padrão distinto de todos os demais e, ainda assim, pareciam estar subordinados a momentos de inspiração.

Atuando com sua própria personalidade e representando a si mesma. Apesar disto, em cada papel Yermolova sempre produzia uma imagem espiritual especial diferente da anterior, diferente daquela produzida por todos... Embora todos sejam produto do mesmo material orgânico, da sua personalidade intelectual completa. (STANISLAVSKI, 1989, p. 55)

Embora Stanislavski não tenha sido o primeiro em sistematizar a forma de atuação, foi o primeiro a relacionar à arte sua significação psicológica, fazendo antes mesmo da psicologia ser melhor compreendida e formalizada como ciência. Desde sua criação, seu sistema influenciou profundamente a arte teatral.

Através de sua obra *Minha Vida na Arte*, conta histórias de sua infância/adolescência e vida adulta na arte, como homem da arte que foi, experimentando todas as “partes” do fazer teatral. O relato de suas experiências, faz com que seja ainda mais rica a troca de conhecimentos sobre o que o mesmo acreditava e como ele chegou a acreditar. Como, por exemplo, a importância de agir no palco, ao invés de fingir a ação, como o próprio relata em uma história que aconteceu em sua infância:

Diante de mim acenderam uma vela oculta em ramos secos, representando um fogueira, puseram-se nas mãos um pedaço de pau, pra eu fazer de conta que ia meter no fogo. “Estás entendendo? É pra fazer de conta, e não de verdade!” – Explicaram-me. E aí proibiram rigorosamente levar o pau ao fogo. Tudo isso me pareceu absurdo. “Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?” (STANISLAVSKI, 1989, p. 17)

Foi exatamente esse ponto que me fez questionar sobre o meu ofício, enquanto homem da arte, educador e artista educador. Não podemos representar um sentimento e sim, senti-lo. Então, ele mostra um aspecto importantíssimo, a “verdade interior”, que consiste em como representar o mundo interior ou subjetivo do personagem, ou seja, seus pensamentos e emoções. Stanislavski teve várias idéias de como alcançar a sensação de "verdade interior". Uma delas foi o que ele chamou de "se mágico". "Se" é uma palavra que pode transformar nossos pensamentos e permite que nos imaginemos virtualmente em qualquer situação.

Outro ponto importante é que o artista deve conceber a situação na qual está o seu personagem (aquilo que Stanislavski definiu como circunstâncias dadas) para estabelecer as particularidades que usará:

Se é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento. Um não pode existir sem o outro para que tenha o necessário dom de estímulo. As suas funções, entretanto, diferem um pouco. O *se* dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as *circunstâncias* dadas constroem a base para o próprio *se*... (STANISLAVSKI, página 81. A Preparação do Ator)

Stanislavski ainda fala sobre a adaptação das “qualidades humanas” para a vida do personagem criada, sugerindo assim que deve haver uma adaptação de sentimentos para se chegar o mais próximo possível do sentimento do mesmo, isso claro se o ator não tiver a vivência que o personagem necessita.

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (...) é preciso vivê-lo, experimentando sentimentos que lhe sejam análogos, cada vez que repetimos o processo de cria-lo. (STANISLAVSKI, página 43. A Preparação do Ator).

Além de todos esses aspectos apresentados, a continuidade da aplicação da metodologia criada por Stanislavski, em diversos ambientes teatrais, oficinas, cursos de formação de profissionais diversos, licenciaturas e formações acadêmicas, justifica a importância do estudo dessa pedagogia, e o paralelo que pode ser criado entre criatura e criador, analisando o que a trajetória pode interferir no trabalho do indivíduo.

Através da qualificação dos dados coletados durante a análise do objeto, irei realizar uma pesquisa com o propósito qualitativo. Utilizarei o método fenomenológico, que consiste na descrição direta da experiência.

Ministrarei uma oficina com a carga horária de 40 horas, divididas em dez encontros de quatro horas, teremos como objetivo praticar a pedagogia criada por Stanislavski, desde os conceitos básicos criados por ele, como o *se mágico* e as *circunstâncias dadas*, até a análise textual.

Desenvolverei uma pesquisa através da oficina ministrada, verificando o que a compreensão do outro e a trajetória individual interferem na construção do personagem.

Disponibilizarei uma análise de como foi o desenvolvimento de cada indivíduo para com a metodologia de Stanislavski. O intuito é que o leitor consiga tirar suas próprias conclusões após ler o resultado da pesquisa (pesquisa onde eu faço parte da ação).

Vou utilizar de uma abordagem trajetiva, atrelando a minha trajetória pessoal e acadêmica à pesquisa de pensadores que já falaram sobre o mesmo objeto estudado por mim.

Antes de apresentar o grupo estudado e como se deu a pedagogia de Stanislavski com o mesmo, procuro compreender melhor a metodologia do teórico teatral. No

capítulo 1, discorro sobre o caminho que levou Stanislavski a ser um homem da arte, passando pela sua infância, suas influências artísticas e, por fim, a consolidação de sua metodologia. Levo sempre em consideração a problemática apresentada pelo próprio teórico, em seu livro *Minha Vida na Arte*, sobre as circunstâncias nas quais o livro foi escrito. “...acabei escrevendo esse livro por sugestão dos americanos... Isto modificou consideravelmente o meu plano inicial e me impediu de expor muito do que eu gostaria de dividir com o leitor.”(STANISLAVSKI, 1989, p. 14).

Ainda no capítulo 1 faço uma análise de sua metodologia já consolidada, tratando de termos “técnicos”, como o *se magico, circunstancias dadas, circunstancias externas e internas, unidades e objetivos*. Associado a essa análise, faço um paralelo da teoria de Stanislavski com as constatações de Stella Adler e Jerzy Grotowski sobre sua metodologia. A visão apresentada por eles é de extrema importância e relevância para a pesquisa e a prática da mesma.

No capítulo 2, apresento o grupo que serviu como base do estudo, mostrando como se deu a oficina e como desenvolveram o que foi proposto, passando por suas dificuldades e entendimento da metodologia, sempre levando em consideração a trajetória individual.

1. A Metodologia de Stanislavski

*“A criação é, antes de mais nada,
a plena concentração de toda a natureza espiritual e física.”
Constantin Stanislavski*

Stanislavski funda o Teatro de Arte de Moscou, e consegue colocar a sua técnica em prática ao mesmo tempo em que aperfeiçoava a mesma. Stanislavski trabalhou como ator e diretor, e publicou diversos livros, como *Minha vida na arte*, *A preparação do ator*, *A construção da personagem*, e *A criação de um papel*.

A preparação do ator é voltado para atores profissionais, amadores e espectadores ativos, onde Stanislavski visa o trabalho interior do artista e “retrata” ensinamentos práticos, procurando uma liberdade de expressão. O livro mostra o desenvolvimento de um grupo, onde a técnica de Stanislavski é questionada e colocada em prática. Perguntas são feitas ao longo do processo pelos “personagens semifictícios”, facilitando o entendimento dos exercícios e da técnica.

No Teatro de Arte de Moscou Stanislavski busca um realismo, que ele mesmo chama de realismo espiritual, que visa a criação sobre o palco de uma vida mais verdadeira e emocionante. O que dificulta muito no entendimento da teoria de Stanislavski, é quando confundimos o realismo defendido por ele, com o naturalismo, também tratado pelo mesmo, mas muitas vezes de forma irônica, como defende Jean Benedetti:

É importante definir o que Stanislávski entendia pelo termo Realismo e distingui-lo do Naturalismo, uma palavra que ele normalmente empregava num sentido puramente pejorativo. O Naturalismo, para ele, implicava a reprodução indiscriminada da superfície da vida. O Realismo, por outro lado, ao passo que obtém seu material do mundo real e da observação direta, seleciona apenas aqueles elementos que revelam as relações e tendências que se encontram sob a superfície (BENEDETTI, Jean. 1982. P. 28).

Stanislavski não se limitou ao teatro realista, montou também Ibsen (1828-1906), Goldoni (1707-1793), Shakespeare (1564-1616) e Molière (1622-1673).

Criou um “sistema” – no qual ele mesmo coloca entre aspas - dos conhecimentos intuitivos de grandes atores da época para explicar aos atores contemporâneos, quebrando a maneira tradicional de ensinar. O “sistema” de Stanislavski defende que o trabalho do ator é sempre fazer uma criação original e não uma imitação ou uma repetição do trabalho, como um de seus personagens “semi-fictícios”¹ constata “...Nada de novo inventei: repeti, apenas, o que fizera ontem e, agora, parece que não tem mais propósito.” (STANISLAVSKI, 1936, p. 29).

Dizia que a técnica tem que ser absorvida e nunca aparecer na realização. Para ele o “sistema”, além de ser uma técnica artística, era também uma técnica para maior compreensão entre os homens (relacionando com o coletivo). Defendia que a condição criativa tem que fazer parte da segunda natureza do ator, o que seria o objetivo do Teatro Laboratório. Franco Ruffini sintetiza esses aspectos em um artigo para a Revista Fundarte:

A condição criativa se propõe ainda como condição do homem, para além do ator. Sobre os rastros do Primeiro Estúdio, pode ser encontrada uma definição essencial do teatro laboratório: uma comunidade teatral, que, conduzida por um guia espiritual, trabalha para incorporar como segunda natureza a condição criativa, enquanto atores mas também enquanto homens, para serem capazes de viver livres dos automatismos. (RUFFINO, Franco, 2004, p. 7).

Tortsov (nome fictício dado a Stanislavski na *Preparação do Ator*) mostra a diferença entre imaginação e fantasia, onde a imaginação é algo que pode existir ou acontecer um dia e a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram e não vão existir, no entanto, quem sabe um dia elas passem a existir. Pra ele existem três tipos de imaginação:

A imaginação dotada de iniciativa própria pode desenvolver-se sem qualquer esforço especial e trabalha, constante e incansável, quer você esteja dormindo, quer acordado. Depois há aquela que não tem iniciativa., mas é fácil de despertar e continua agindo logo que lhe sugerem alguma coisa. A imaginação que não reage às sugestões cria um problema mais difícil. Com ela o ator recebe as sugestões de um

modo apenas exterior e formal. Assim equipado, o seu desenvolvimento está crivado de dificuldades e há pouquíssima esperança de êxito, a não ser que ele faça um esforço enorme. (STANISLAVSKI, 1936, p. 90).

Defende que não podemos forçar a imaginação e sim estimulá-la, e que primeiro vem a ação interior depois a exterior. Na imaginação, a atividade tem máxima importância. Quando a imaginação do ator é lerda, Tortsov propõe a pergunta e a resposta, tentando fazer com que o aluno utilize a resposta e continue por conta própria.

O diretor “semi-fictício” faz com que seus atores parem de pensar passivamente e passem a pensar ativamente, procurando relações emocionais na vida real do ator, querendo obter um resultado pra montagem da cena. Tortsov preparou seus atores para que aproveitem suas criações imaginárias e que saibam responder todas as perguntas (quando, onde, por que e como) que eles fizerem a si mesmos.

Distingue a existência da realidade (o fato) e a falsa imitação da realidade, dizendo que existem dois tipos de verdade e sentimento de crença. A primeira se refere ao que é criado automaticamente no plano dos fatos reais, e a segunda é igualmente verdadeira, só que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística, e para alcançar a segunda, citada à cima, Stanislavski diz que os atores devem usar uma alavanca para leva-los até o plano da imaginação, e, em seguida, com as circunstâncias dadas eles terão a criação de um sentimento e uma verdade cênica.

Coloca que o sentimento íntimo do ator é capaz de justificar o que foi feito, e que é importante a realidade da vida interior do mesmo em um papel e a fé nessa realidade. Aprofundando mais na questão do “justificar o que foi feito”, é defendido também que quando o ator satisfaz seu senso de verdade, ele desperta um sentimento de crença na realidade de suas sensações, justificando, assim, o seu papel.

Afirma que no teatro só precisamos da verdade até o ponto em que devemos acreditar nela, e o falso serve de diapasão, mostrando-nos o que não devemos fazer, o limite do qual não devemos passar, usar o falso para encontrar a verdade, e para que isso aconteça nós atores precisamos nos autofiscalizar. Stanislavski “cria” várias abordagens, como estas: inação trágica, onde a imobilidade do corpo tem uma completa ação interior; o entrelaçamento entre psicológico e físico, onde ele defende que em todo ato físico há um elemento psicológico, e um elemento físico em todo ato psicológico; os estudos detalhados das partes, onde temos a sequência contínua de ações físicas (a vida

de um corpo humano) e reduzir uma ação grande em várias partes para obter a crença na mesma.

Evitem a falsidade, evitem tudo que for contrário à natureza, a lógica e ao bom-senso. É o que gera a deformação, a violência, o exagero e as mentiras. Quanto mais eles tiverem vez, mais demoralizado ficará o senso de verdade que possuem. Evitem, portanto, o hábito de falsear. Não consentam que os juncos entrem no tenro curso da verdade. Arranquem de vocês mesmos, sem dó, qualquer tendência à atuação mecânica, exagerada. Dispensem os estertores. (STANISLAVSKI, 1964, p. 200).

Através de conclusões de exercícios feitos, reafirma a importância de representar conscientemente o que foi feito inconscientemente, e as evocações de sentimentos guardados na memória, ajudando também na veracidade.

Stanislavski cria uma forma de fazer a análise textual, para facilitar o ator no entendimento do texto e suas circunstâncias externas. Ele diz que o importante para a análise é extrair as circunstâncias externas, e não fazer a análise interessado em sentimentos, pois estudando as circunstâncias externas acontece naturalmente o despertar dos sentimentos. Os atores devem separar os fatos encontrados na peça, ajudando o mesmo a recapitular o conteúdo da peça.

Quando pensamos em análise pensamos em algo racional, só que a análise teatral é executada pelo sentimento, que, indo por esse caminho, o ator consegue entrar no reino do subconsciente. Segundo Stanislavski, o objetivo da análise é o de estudar detalhadamente e preparar circunstâncias determinadas para a peça ou o papel. Stanislavski diz que o lema da nossa arte e da nossa técnica é, por meio do consciente, atingir o inconsciente, e ele segue o seguinte raciocínio, que o primeiro estimulante da emoção é o entusiasmo, e, como nossas emoções são silenciosas, usamos, para nos auxiliar, o que fica mais próximo a emoção: a mente. No processo da análise é importante irmos do plano mais externo até chegar nos níveis espirituais mais profundos.

Defende ainda que quando o ator se apoia no passado, e no futuro do seu personagem, ele poderá apreciar melhor o presente. Temos que avaliar o texto e estabelecer um confronto entre a forma exterior e o conteúdo interior da peça. Todas as

anotações feitas com o estudo das circunstâncias externas constituem um material rico e ajudará no próximo passo do trabalho criador.

O próximo passo consiste em dar vida ao que colhemos, pois até agora temos um grande material intelectual, teatral, e nada “humano”, como Stanislavski coloca, e para fazer isso usamos a nossa imaginação artística. Para conseguir uma imaginação artística, o ator precisa ter um material imagético bem afiado, e também tem que saber tirar proveito da imaginação passiva (podemos ser plateia dos nossos próprios sonhos) e ativa (nos tornar parte ativa do sonho).

No mundo da imaginação tudo é possível, neste mundo não existem obstáculos, tudo é executado. Temos que ser a principal personalidade atuante no mundo dos sonhos, quando isso acontecer conseguimos chegar ao que Stanislavski nomeia de aspecto ativo da imaginação.

Começa a abordar as circunstâncias internas, depois de ter estudado as externas. Ele diz que, a partir desse ponto, o ator terá que resgatar suas próprias emoções, sua experiência real da vida, e terá, também, que se colocar como centro da história, este é o momento do “Eu Sou”, em que o ator tem que se sentir dentro de todos os acontecimentos, tem que mesclar as circunstâncias dadas pelo autor e o seu sentimento, assim, ele começa a fazer parte delas.

Stanislavski diz que o ator não pode se iludir, ele não pode se forçar a ter sentimentos através dessas ações do imaginário, ele tem que viver seu imaginário, ele tem que sentir o “eu sou”. Stanislavski faz uma criação de objetos inanimados sem eu imaginário, e começa a interagir com eles, e logo em seguida coloca um objeto animado (uma pessoa) e interage com ele, criando assim vida para o mundo das coisas, e sentimentos para com as mesmas.

A experiência de vida do ator ajuda a reconhecer uma pessoa pela sua aparência, maneiras, hábitos, fé, gosto por músicas etc., criando assim a imagem da pessoa no seu mundo imagético. Stanislavski diz que o objeto da atenção dá um vivo sentimento de ser, conseguindo sentir a situação criada no mundo da imaginação. Depois deste processo a intenção é que o ator não pense mais na proximidade com objetos e nem em estar em comunicação com eles, mas que eles entrem em ação. Para atingir o estado do “eu sou” o simples fato da ação não basta, tem que haver incidentes.

Segundo o “sistema”, o trabalho preparatório para um papel pode ser dividido em três partes: estudá-lo, estabelecer a vida ao papel e dar-lhe forma. Ele também

coloca a questão do primeiro contato do ator com o personagem, dizendo que a primeira impressão que o ator tem do papel é o primeiro ponto da familiarização com o mesmo, podendo ser comparado com o primeiro encontro de um casal, Stanislavski utiliza muitas metáforas em seus livros.

Ele ressalta ainda que a primeira impressão serve como estímulo total para o ator, permanecendo como base pro papel, e usando mais uma metáfora, diz que a primeira impressão é como uma semente (de onde nasce). Para registrar esta primeira impressão, Stanislavski diz que o ator tem que estar com um estado interior adequado e que o local e a hora devem ser escolhidos.

Neste tipo de trabalho, um dos maiores obstáculos é ter qualquer tipo de preconceito, portanto Stanislavski propõe que devemos evitar ao máximo influências estranhas que possam nos desviar da nossa própria vontade, mente e imaginação, ele coloca que devemos cristalizar os sentimentos do papel, e depois que o personagem já se estabelecer podemos utilizar amplamente os conselhos e as opiniões alheias. Para finalizar, a opinião do outro pode apenas somar-se aos pensamentos do ator, deixando de lado as emoções, firmando, assim, a opinião do próprio ator como a mais importante.

Stanislavski diz que o ator deve dar “rédeas soltas” as suas emoções criadoras na primeira leitura do texto, fazendo com que ocorram as evocações sensoriais (o ator consegue ver imagens do texto, ouvir sons, entre outras coisas). Depois de todo esse processo, apresentado acima, Stanislavski defende que o segundo passo é a análise do texto – já abordado nessa dissertação - fazendo com que o ator estude as partes e consiga viver vários segmentos.

2. Análise da Oficina

*“A criação é, antes de mais nada,
a plena concentração de toda a natureza espiritual e física.”
Constantin Stanislavski*

Escolhi um grupo composto por adolescentes entre 15 e 18 anos, que ainda cursam o ensino médio. Eles já tiveram contato com teatro, fazendo cursos que tinham como objetivo montagem de espetáculos, mas nunca vivenciaram uma metodologia teatral, como proponho aqui.

O grupo tem a intenção de cursar artes cênicas em um futuro próximo, seja pra ser um ator ou arte educador. Este fator foi determinante para a escolha deles, pois surgiria uma motivação para o trabalho, já que seria esse um interesse comum.

Dei início a oficina tendo a certeza que escolhi as melhores pessoas para a mesma. Os “alunos” tinham vontade de aprender e assimilar tudo o que era passado, estavam empolgados pelo que viria a acontecer e com muitas dúvidas do que já tinham lido. Antes de dar início a parte prática, pedi para que lessem alguns capítulos dos livros, baseado nas próprias aulas que tive no departamento de Artes Cênicas, em 2012, com a Professora Doutora Nitza Tenenblat.

2.1 Para uma ética do Teatro

A primeira parte em que debateríamos em sala era o capítulo *“Para uma ética do Teatro”*, do livro *A Construção da Personagem*. É um capítulo incrível para iniciar uma oficina, pois trata-se de hábitos que os atores devem ter para criar um espaço coletivo coeso e harmônico, o que Stanislavski nomeia de “senso de empreendimento conjunto”, sendo favorável à criatividade. O que mais chamou a atenção de todos presentes na sala de ensaio para esse capítulo, foi o “esforço criador coletivo”, onde um depende do outro.

A despeito de minha grande admiração pelos esplêndidos talentos individuais, não creio no sistema do estrelato. Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto comete um crime, não só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor (STANISLAVSKI, 1970, p. 342).

Ficaram intrigados por Stanislavski nos colocar como servidor da nossa arte, amando primeiramente a arte que existe em nós e não nós mesmos na arte. Começaram a relatar momentos em que estiveram no palco, apenas para mostrar o que estavam fazendo, e não vivendo aquele momento, e questionaram se aquilo poderia ser considerado o contrário do que Stanislavski afirma como certo. Respondi que só de estar em cena para ser visto já é uma forma de amar você na arte, além de ser uma ação completamente egocêntrica.

As opiniões foram divididas quando chegamos na parte em que o ator só pode ser ele mesmo quando chega em casa, pois antes disso ainda está representando. Enquanto uma parte do grupo defendia que o ator tem que ter o direito de exercer sua liberdade, fazendo o que bem entender, outra parte do grupo afirmava que essa foi a vida que o mesmo escolheu, tendo que arcar com as “consequências” da profissão. No meio disso tudo, só percebia o quanto Stanislavski e seu “sistema” são atuais, estávamos no meio de uma discussão sobre algo escrito no século passado, mas que, ainda sim, era pertinente, principalmente com o crescimento da mídia.

Só quando o ator está em casa, a portas fechadas, com o seu círculo de relações mais próximas é que ele pode descontrolar-se. Porque o seu papel não acaba de ser representado com o baixar do pano. Ele ainda tem a obrigação de carregar em sua vida diária o estandarte da qualidade. De outro modo poderá apenas destruir o que tenta construir (STANISLAVSKI, 1970, p. 338).

Quando abordamos a parte em que é falado sobre o ensaio e o trabalho em casa, fiquei surpreso com a reação que causou entre a maior parte do grupo. Até então a maioria só tinha participado de processos em que o único trabalho feito em casa era o de decorar o texto, ou estudar a personagem, ficando o ensaio com a maior parte do trabalho criador. Por conta do trabalho em casa ser algo natural pra mim, pois sempre quis descobrir algo novo ou algo que me motivasse, o que na maioria das vezes não conseguia nos ensaios, pensei que passaríamos sem problemas por essa parte.

Foi estranho explicar algo que parecia ser óbvio, a importância que o trabalho em casa tinha sob o trabalho na sala de ensaio, e o que o ensaio serviria para tirar as dúvidas/problemas criados em casa, caso contrário o ator em questão se transformaria em uma marionete do diretor, com trabalho criativo quase, se não, nulo. Até então eles apenas tomavam nota do que o diretor trabalhava em sala de ensaio, e faziam uma pequena revisão antes de cada encontro para que nada fosse esquecido.

Voltei ao livro em questão e vi que Stanislavski já tratava deste problema como algo recorrente em nosso ofício. Claro que estamos falando de universos diferentes, onde ele analisava atores profissionais, e eu analiso futuros estudantes de Artes Cênicas.

A grande maioria dos atores tem uma ideia completamente errada sobre a atitude que deve adotar nos ensaios. Aham que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados. Quando o caso é completamente diferente. O ensaio apenas esclarece os problemas que o ator elabora em casa (STANISLAVSKI, 1970, p. 343).

Surgiu uma empolgação geral na turma após a explicação dos trabalhos em casa e em sala de ensaio. Todos queriam ter a experiência de construir algo em casa e trazer para a sala, mas ainda estávamos muito longe de passar para a construção de uma cena, de um personagem, ou trabalho com texto. Foi o primeiro momento da oficina em que percebi o quão importante é essa função de arte educador, onde podemos formar opiniões, discutir conceitos, descobrir e experimentar coisas novas e aprender com metodologias diversas. Terminamos o primeiro dia em sala de ensaio, prontos para dar continuidade ao nosso trabalho em casa.

2.2 Imaginação

No nosso segundo encontro partimos para o livro *A Preparação do Ator*, trabalhando o capítulo sobre *Imaginação*. Todos estavam ansiosos para saber como seria esse trabalho em sala, pois já haviam lido o capítulo e se interessaram muito pelo assunto. Começamos com um exercício de imaginação guiada, onde todos ficavam de olhos fechados e eu guiava-os com uma situação criada (ex: entrar em uma loja de doces, passar pelas prateleiras...).

Depois de anotarem no diário de bordo tudo o que conseguiram imaginar e o que tiveram dificuldade, abrimos para o grupo a experiência individual. Alguns tiveram dificuldade em manter o que a imaginação havia criado, modificando várias vezes o mesmo elemento imagético. A maioria não conseguiu manter uma imaginação contínua, como por exemplo, quando tinham que caminhar até algum lugar, o percurso não era realizado, eles simplesmente apareciam em seu destino. Expliquei a fragilidade da imaginação e que a mesma é um músculo que tem que ser trabalhado cada vez mais para não atrofiar.

Senti dificuldade em ir até o lugar do exercício. Por exemplo, quando o Thiago falava para ir até a porta do teatro, ao invés de fazer o caminho até a porta eu já ia direto. Era como se a imaginação travasse ou coisa do tipo (GEIGER, Ludmylla. Diário de Bordo. 2016)

Achei muito interessante, pois no início tinha parado para pensar dos bloqueios da mente enquanto criação de personagem. Esse exercício me levou a reflexão de que, as vezes, por eu sempre ir através de um direcionamento do diretor, esse bloqueio criativo surge, na hora de realizar a construção interna do personagem (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016)

A imaginação da Janela foi curiosa porque a partir do momento que nós saímos do lugar que estávamos e íamos para o que a janela nos mostrava, o questionamento de “como eu vou pra lá?” entrava no meio do caminho. Em certos momentos, eu mesma vetei a minha própria imaginação... eu deveria fazer tudo que eu quero, sem impor limites à mesma, deixá-la livre pra ser (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016).

Iniciamos o segundo exercício de imaginação, em que eu continuo guiando, mas por um percurso que faz parte de suas rotinas, o teatro. Todos sentiram mais facilidade nesse exercício, pois o ambiente era familiar, e não tiveram que se esforçar tanto para construir na imaginação.

Na primeira vez foi difícil imaginar o trajeto percorrido, já na segunda vez (imaginar o teatro) foi mais fácil de enxergar isso, outra dificuldade foi que, por exemplo, no exercício do teatro, quando era para ir até o armário, o armário apareceu, de repente, na minha frente. Mas foi fácil enxergar os elementos, porém no exercício da janela eram como se fossem desenhos, já no do teatro era tudo mais real (XIMENES, Tatiana. Diário de Bordo. 2016).

Continuaram com o mesmo problema do primeiro exercício, chegando nos lugares sem realizar o percurso. Reforcei a importância de estimular a imaginação, com o intuito de ser cada vez mais fácil o trabalho com a mesma, pois ela é um material essencial para a criação.

...cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é resultado da vida certa das suas imaginações. Se pronunciarem alguma fala ou fizerem alguma coisa mecanicamente, sem compreender plenamente quem são, de onde vieram, por quê, o que querem, para onde vão e que farão quando chegarem lá, estarão representando sem imaginação (STANISLAVSKI, 1964, p. 103-104).

Os exercícios de imaginação coletivos não funcionaram como eu esperava. No primeiro deles, eles escolhiam um objeto qualquer e criavam o que quisessem em cima dele, sempre agregando funcionalidades ao mesmo. O grupo criou uma caneta bebedouro, com porta copos embutido, botão que aciona cubos de gelo e um dispositivo que libera pó de suco na água. Percebi que tinham muita dificuldade em liberar o que estava na cabeça, com medo do ridículo talvez, ou por achar que já chegaram no máximo de suas imaginações.

Passaríamos agora da imaginação passiva para a ativa, imaginando um banheiro ideal e depois realizando ações com o objetivo de mostrar o que foi criado. Neste trabalho eles não podiam usar falas, somente sons. Logo no início percebi que os grupos tinham ideias muito legais, mas logo podavam as mesmas por serem difíceis de fazer para o público, descartando-as mesmo sem antes terem experimentado, isso fez com que o grupo sentisse dificuldade, como relatou Ludmylla “Tive dificuldade em adaptar para a cena aquilo que eu tinha criado na minha cabeça”. Eles cortaram a imaginação antes mesmo de passar para a imaginação ativa, estavam mais preocupados em mostrar do que realmente fazer. Tivemos como resultado ações óbvias e sem muita criatividade.

Foi uma atividade bem divertida. Criar em conjunto além de ser mais fácil, dá mais segurança na hora de apresentar, pois pelo menos aquelas pessoas (do grupo) gostaram da ideia. Também é interessante notar que ideias parecidas surgiram em grupos diferentes, o que mostra o imaginário popular comum da sociedade (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016)

Imaginar o que você queria no banheiro ideal foi mais tranquilo do que utilizar a imaginação ativa. Faltou preparo e o uso do “se mágico”

para transmitir o pensamento para ação. Embora algumas pessoas tenham entendido o que eu queria fazer, outras não viram nexo nenhum naquilo que eu estava interpretando (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016)

Foi fácil pensar em várias ideias para colocar no banheiro, porém foi difícil representar as ideias, por conta disso várias ideias foram vetadas no início, pela dificuldade de representação. Além disso nós não tentamos representar as ações, já fomos vetando antes de tentar (XIMENES, Tatiana. Diário de Bordo. 2016).

Fiquei pensando sobre esses exercícios e resolvi voltar em meu diário de bordo, quando fui aluno da disciplina Interpretação II, para lembrar como tinha sido a minha experiência nesse exercício e se teria algo em que pudesse ajuda-los. A Nitza Teneblat, professora da disciplina, tinha colocado coisas importantíssimas em relação ao exercício (no caso, o meio de transporte perfeito), pude passar pra eles, auxiliando no trabalho.

Nunca podemos trabalhar com o “pode ser”, precisamos ser específicos na nossa imaginação e fazer perguntas de todo o tipo caso ela falhe. Temos que aprender a refinar nossa idéias e intenções, mas sem brigar com a nossa imaginação. No nosso trabalho tudo precisa ser criado, mas antes tem que ser imaginado (LINHARES, Thiago. Diário de Bordo. 2012.)

O “querer levantar pra fazer” foi o que mais senti falta nesse exercício, eles não tiveram motivação para fazer a transição da imaginação passiva para a ativa, pulando partes importantes para o trabalho criador. Debates sobre a importância da imaginação específica e o uso da realidade fática para conseguir a realidade fictícia. O real sempre vai ser trampolim.

2.3 Concentração da Atenção

Propus uma série de três exercícios para trabalharmos a concentração e o foco. O primeiro deles consistia em observar uma pose feita por outra pessoa durante trinta segundos, e reproduzi-la tentando ser fiel ao máximo de detalhes possível. Parte do grupo achou difícil se prender aos detalhes, já a outra parte só conseguia vê-los, sem focar no todo, como foi o caso da Luísa e da Juliana.

Fazer a pose para o outro olhar foi fácil, já reproduzir o que o outro fez foi extremamente complicado. Eu me prendi a alguns detalhes, esquecendo que não eram só aquelas especificidades que faziam parte do todo. Então, na hora de reproduzir, não consegui por completo, justamente devido a esse foco em pequenas coisas, me esquecendo do resto (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016)

No exercício das poses foi mais complicado observar o todo, assim eu observava parte por parte e aí quando o tempo acabava eu não tinha observado, por exemplo, como estavam os braços, não conseguindo representar a parte total da mesma (XIMENES, Tatiana. Diário de Bordo. 2016)

Já no segundo exercício, seguindo com as mesmas duplas, eles tinham trinta segundos para observar o máximo de informações do outro, ao final do tempo quem observou virava de costas e a outra pessoa tinha que modificar três coisas em seu corpo, como por exemplo, uma pulseira, ou a barra da calça, o objetivo de quem observou era acertar as três modificações. Mais uma vez o grupo se prendia a detalhes pequenos, esquecendo completamente o todo.

Eu consegui encontrar uma das três coisas modificadas pela pessoa que eu observei, justamente por me prender a certos detalhes e acabar me esquecendo do resto. Já quando eu fui a que estava sendo observada, o difícil foi em pensar no que eu mudaria em mim para que não fosse tão óbvio (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016)

De fato, não foi muito desafiador para mim. Eu já sou uma pessoa detalhista, então quando eu entendi o exercício eu já olhei para todos os detalhes da minha parceira, e já formulei na minha cabeça, o que ela poderia mudar. A parte da pose, também saiu fácil, já que eu consigo observar, meu objetivo foi colocar a maior quantidade de detalhes possível na minha pose, para dificultar. Desculpe-me se não era o objetivo (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016)

Observei que o trabalho com a concentração da atenção, deve ser praticado e aperfeiçoado com o tempo. A ansiedade atrapalhou o grupo que estava pensando em várias coisas ao mesmo tempo, sem conseguir focar no que estava sendo feito, ou até mesmo se prendendo a detalhes que não tinham tanta importância.

O terceiro e último exercício, foi o do *crucifixo*, onde uma pessoa fica no meio e as outras três pessoas se dividem em frente e lados. Cada pessoa tem uma função, a da

frente será espelho, fazendo *movimentos* simples, a do lado direito fará contas de matemática simples e a do lado esquerdo falará cores diversas, como por exemplo verde grama. A pessoa que se encontra no meio do “crucifixo” tem que assimilar tudo que está acontecendo, ou seja, realizar os movimentos, responder as perguntas e memorizar as cores. Ao final do exercício deverá repetir tudo o que foi passado.

As reações ao exercício foram diversas, cada pessoa agiu diferente da outra. Enquanto uma pessoa lembrava de todas as contas matemáticas, a outra só conseguia lembrar dos movimentos feitos pelo espelho. Em geral, todos sentiram dificuldade em se concentrar em tudo, escolhendo só uma parte do *crucifixo* e esquecendo de todo o resto. Ludmylla sentiu muita dificuldade no exercício “Nesse exercício eu não consegui memorizar absolutamente nada e muito menos responder as contas fazendo o espelho ao mesmo tempo. Muito difícil”. Marcos tentou relacionar um elemento com o outro, mas na hora de separar não deu muito certo.

Me diverti profundamente neste exercício. Me senti desafiado de um modo gostoso, senti tensão, ansiedade, nervosismo, tudo ao mesmo tempo. Consegui lembrar de praticamente tudo. eu tinha feito um esquema de relacionar o número com a cor e a posição, aí quando tive que separar as informações após a atividade, me confundi um pouco. Me trouxe a reflexão de como é importante e possível ficar atento a tudo que ocorre no palco ao mesmo tempo (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016)

Senti muita dificuldade em realizar o exercício, pois antes de começar planejei em qual elemento eu ia prestar mais atenção, o que acabou me atrapalhando no momento em que realizava a ação e depois, quando tive que relatar o que foi feito (RINCO, Talles. Diário de Bordo. 2016)

No exercício do crucifixo não senti tanta dificuldade em me concentrar nas coisas, apenas em memorizar, pois acabei me desconcentrando no meio do exercício com algo engraçado que aconteceu, o que tirou toda a minha atenção e acabei não memorizando quase nada dos números e cores, apenas dos movimentos (RUCINSKI, Maria Júlia. Diário de Bordo. 2016).

Uma das maiores dificuldades da oficina por completo, foi mantê-los concentrados no trabalho que estava sendo realizado, fazê-los entender que qualquer tipo de brincadeira ou algo que não estava relacionado ao “ensaio” atrapalhava no andamento do grupo. Vivemos em uma época onde as informações estão todas ao nosso

redor, mas ainda não sabemos administrá-las, não entendemos que cada coisa tem seu momento. É muito difícil em sala de aula competir com o mundo de possibilidades que o aluno tem em suas mãos. Acredito que o foco e a concentração da atenção são grandes desafios para os educadores em geral, pois não observamos, só enxergamos.

Depois que aprenderem a observar a vida à sua volta e a explorá-la para o seu trabalho, vocês se voltarão para o estudo do material emocional mais necessário, importante e vivo, em que se baseia a sua principal criatividade. Refiro-me às impressões que vocês obtêm no intercâmbio direto e pessoal com os outros seres humanos (STANISLAVSKI, 1964, p. 128).

2.4 Jardim

Começamos o encontro falando sobre o capítulo *Ação*, do livro *A Preparação do Ator*. Nele Stanislavski fala sobre a importância de ter um propósito em cena, um objetivo para ação, e não só fazer a ação por fazer, de modo vago, sem motivação. Expliquei sobre a diferença da imobilidade interior e exterior, em que a exterior não quer dizer passividade, pois posso estar imóvel, mas em plena atividade. Stanislavski coloca: “... em cena, precisamos agir, quer exterior, quer interiormente (STANISLAVSKI, 1964, p. 67)”.

Tudo o que vimos e até agora servirá como base para o exercício *Jardim*. Ele consiste em um percurso no espaço, realizando ações com cinco elementos previamente definidos, sendo eles os mais importantes de sua vida, a pessoa deverá realizar uma cena/circuito mostrando os seus cinco elementos só através de mímicas e sons. Neste exercício além dos elementos e das ações com o mesmo, tem que ser feito uma planta baixa desse “jardim” para ficar mais claro o espaço e a movimentação.

Logo que demos início ao ensaio do exercício, cada um em seu espaço pessoal, pude perceber a dificuldade em escolher só cinco elementos, ou quando escolhiam, não sabiam quais ações realizar. Ressaltei a importância de experimentar antes e não podar o que a imaginação foi capaz de criar, assim não cometeríamos os mesmos erros do exercício do “banheiro ideal”. Lembrei também em serem específicos em suas ações.

Vendo eles experimentado e se jogando no exercício, como se fosse a última coisa que iriam fazer, me lembrei de quando realizei o mesmo em 2012 em sala de aula, e senti que deveria interromper-los por um minuto para contar a minha experiência através das anotações do meu diário de bordo:

O trabalho mexeu muito com os meus sentimentos, pois coloquei muita coisa pessoal nele, e ao mesmo tempo em que trabalhei com as emoções, trabalhei também o lado racional, querendo usar o que já tinha sido trabalhado sobre Stanislavski. Ao final da apresentação falaram várias coisas, como “trabalhar pequenos detalhes”, pois afinal de contas eles são os mais legais e interessantes pra cena e também “fazer com que todos da plateia entrem na viagem”, sendo esse um dos meus maiores desafios durante a construção da cena, pois senti dificuldade de me conectar com a plateia (LINHARES, Thiago. Diário de Bordo. 2012).

Não houve reação nenhuma, continuaram olhando com um olhar vago, não sei se identificaram com os meus erros relatados, ou se só conseguiam pensar em seus elementos e ações. Voltaram para seus espaços pessoais e suas experimentações.

Sempre vi esse exercício como um ponto essencial para a continuação do trabalho com o “sistema”, podemos através dele experimentar o trabalho com a imaginação, com a concentração da atenção, circunstâncias internas e externas, com a ação e com a atividade criadora. Tivemos ótimos resultados com o “jardim”. Maria Júlia conseguiu ser muito específica em suas ações, como por exemplo, quando tirou um pedaço de chocolate de uma árvore e comeu, sendo muito detalhista no movimento, fazendo o público enxergar a árvore e o chocolate em questão. No momento em que escutava uma música, podíamos ver claramente a ação interior guiando a exterior, cada música tocada era um estímulo diferente para o corpo.

No exercício do jardim a minha maior dificuldade era deixar explícito a todos cada componente do jardim sem dizer nada, e fazendo apenas gestos e expressões, expondo meu sentimento interior para o exterior. Durante o exercício me preocupei muito com o próximo componente e onde ele iria se localizar no espaço, o que acabou tirando um pouco minha atenção em alguns momentos (RUCINSKI, Maria Júlia, Diário de Bordo, 2016).

Tatiana conseguiu construir bem a sua planta baixa, ficando mais fácil pra ela e para o público visualizar o ambiente criado. As ações foram rápidas, mal terminava uma

e já iniciava a outra, parecia que tinha pressa de acabar. O que mais chamou minha atenção foi a força das circunstâncias (externas e internas) criadas por ela.

O mais difícil desse exercício foi conseguir representar cada detalhe do que eu tinha pensado para cada ambiente, como por exemplo, representar um piano que você escolhe a música e ele toca a música que você quer sozinho, que na representação ficou só como um piano. Além disso uma dificuldade que eu senti, não só nesse exercício, é a rapidez que eu faço as ações, podendo ser mais lenta e aproveitar mais. Mas de resto foi fácil escolher os elementos importantes e sentir as ações que eu fazia (XIMENES, Tatiana. Diário de Bordo. 2016).

Marcos construiu uma cena muito grande, dificultando assim manter a mesma energia e motivação durante todo o percurso. Por outro lado suas circunstâncias externas estavam bem claras. Assim como a Tatiana, correu com as ações que havia preparado, criando uma “barreira” entre ele e o público, em que o mesmo não conseguia aproveitar o que estava sendo proposto. Senti falta de especificidade na ação.

Este, de fato foi desafiador, pensar em coisas imprescindíveis e representá-las sem fala, é complicado. Eu entendi que a especificidade da ação tem um papel de real importância, que muitas vezes se perde com a fala. Eu poderia ter feito meu jardim com coisas que eu teria a ação mais clara em minha mente. Poderia, pensei em fazer, mas preferi criar meu jardim e lidar com os desafios de interpretação. Fiquei, de certa forma, satisfeito (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016).

Juliana nos ensaios sentiu dificuldade em escolher seus cinco elementos e as ações. Na apresentação conseguiu construir um espaço muito claro para todos, com circunstâncias externas bem claras. Faltou especificidade da ação, como por exemplo, quando comeu algo em um arbusto, mas não conseguimos identificar o que seria. Criou sensações interessantes, com circunstâncias internas fortes. Também acelerou com as ações, sem aproveitar o que estava sendo feito.

No exercício do jardim foi difícil escolher apenas algumas coisas significativas para mim, elas tinham que apresentar, de certa forma, uma ligação, o que tornou mais difícil. Na hora de interpretar também

era importante se prender a cada detalhe (XIMENES, Juliana. Diário de Bordo. 2016).

Luísa foi a mais empolgada com o exercício, querendo mostrar o mais rápido possível o que havia sido criado, isso ocasionou em ações aceleradas, assim como os outros. Não conseguiu ser tão específica em suas circunstâncias internas, apesar de estar completamente conectada com a cena.

Eu tenho uma mania complicada de ansiedade que eu já faço uma coisa pensando naquilo que eu irei fazer depois e isso fez com que eu corresse com as cenas (a do livro, por exemplo, não ficou muito claro justamente por isso). Relacionado à esta passagem, também há o vínculo que de querer mostrar as coisas, especialmente porque elas são importantes para você e você quer que a plateia tenha o conhecimento disso, mas geralmente, é isso mesmo que atrapalha. O querer mostrar e não se preocupar em viver a cena (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016).

Ludmylla fez escolhas muito interessantes para a cena, mas ao mesmo tempo trabalhou com algo muito delicado pra ela, a morte de sua cadela. Suas circunstâncias internas afetaram o tempo todo as externas, criando um espaço muito forte. Quando realizou a ação sobre a morte de sua cadela, começou a chorar muito e não conseguiu segurar o espaço que havia criado, se perdendo na cena. Após o debate ela disse ter vivido e revivido completamente o que tinha proposto.

No exercício do jardim a minha maior dificuldade era deixar explícito a todos cada componente do jardim sem dizer nada, e fazendo apenas gestos e expressões, expondo meu sentimento interior para o exterior. O terceiro e o quarto elemento do meu exercício foram os mais importantes da cena. Eu escolhi duas coisas que eu amo, a minha cadelinha, que faleceu recentemente, e um tapete mágico. Na cena ela começava a passar muito mal e eu sabia que havia chegado a sua hora, então eu tive a ideia de leva-la até o céu com o meu tapete mágico. A cena foi tão real pra mim que comecei a chorar de verdade, o que não era a minha intenção. Só que na hora eu lembrei de como foi no dia e de todo o meu desespero. Foi como reviver aquele momento terrível, parecia que ela estava ali de verdade (GEIGER, Ludmylla. Diário de Bordo. 2016).

Foi muito interessante pra todos vivenciar esse tipo de experiência em um exercício que trabalha muito as circunstâncias internas, mas Stanislavski afirma que devemos ter cuidado ao trabalhar com o nosso delicado.

Taís teve um controle da concentração da atenção muito bom, mostrando para o público, só com o olhar, pra onde o mesmo deveria olhar. Lembrei-me de quando Stanislavski falou exatamente disso: “Os olhos do ator que olha para um objeto e o vê atraem a atenção do espectador, e por isso mesmo indicam-lhe o que *ele* deve olhar. Reciprocamente, um olhar vago permite que a atenção do espectador se desvie do palco.” (STANISLAVSKI, 1964, p. 113). Faltou ser mais específica em suas circunstâncias externas e ações.

Mais uma vez pude ver o meu desafio de correr com a imaginação, não deixei tempo suficiente para as pessoas sentirem e entenderem o que eu estava fazendo. Também tive o problema da motivação interna. Percebi isso em muitas pessoas além de mim em muitos outros exercícios. Queremos fazer as coisas pra mostrar para os outros, mas aprendi que temos que ter uma motivação interna no personagem, principalmente para as pessoas acreditarem no que você está mostrando (BIZERRIL, Taís. Diário de Bordo. 2016).

A maioria correu com as ações nesse exercício, mas conseguiram evoluir bastante no trabalho com a imaginação e circunstâncias externas e internas, o que são fundamentais para a construção da personagem segundo o “sistema” estudado.

2.5 Unidades e Objetivos

Assim como o próprio Stanislavski, acho essa uma etapa muito importante para o trabalho, pois é a parte em que se decompõe o papel e a peça. Ele coloca como exemplo um peru, que para ser degustado é preciso ser dividido em partes, semelhante a um texto de teatral. Debates sobre a importância de entender tudo que se passa em uma peça, em seus mínimos detalhes, estudando da parte mais externa até a mais interior.

A divisão da peça em unidades, para estudar sua estrutura, tem um propósito...Existe outra razão, interior, muito mais importante. No cerne de cada unidade há um *objetivo criador*. Cada objetivo é parte

orgânica da unidade ou, em outros termos, ele cria a unidade que o rodeia. É tão impossível injetar numa peça objetivos estranhos como lhe pôr unidades que não tenham relação com ela, porque os objetivos devem formar uma cadeia lógica e coerente (STANISLAVSKI, 1964, p. 154).

Colocamos os objetivos em foco, ressaltando a atração e a motivação para executá-lo como pontos primordiais. Abordamos também o que Stanislavski diz ser os nove passos para se conseguir os “objetivos certos”:

1. Devem estar do nosso lado da ribalta. Devem dirigir-se aos outros atores, e não aos espectadores.
2. Devem ser pessoais, porém análogos ao do personagem que estivermos interpretando.
3. Não de ser criadores e artísticos, pois sua função deve ser a de cumprir o principal objetivo da nossa arte: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística.
4. Devem ser verdadeiros, para que vocês mesmos, os atores que contracenam com vocês e o público possam acreditar neles.
5. Devem ser reais, vivos e humanos, e não mortos, convencionais e teatrais.
6. Devem ter a qualidade de atraí-los e comovê-los.
7. Devem ser claramente definidos e típicos do papel que vocês estiverem representando. Não devem tolerar indefinição alguma. Devem estar claramente entretecidos no estofo dos seus papéis.
8. Devem ter valor e conteúdo, para corresponderem ao corpo inteiro do papel. Devem ter profundidade, e não apenas escumar à superfície.
9. Devem ser ativos, para impelir o papel à frente e não deixar que fique estagnado (STANISLAVSKI, 1964, p. 157).

Para entendermos melhor as unidades e objetivos, e o que pode gerar no espectador quando ocorre as mudanças das mesmas, fizemos o jogo da “caça e do caçador”. O jogo consiste em realizar uma roda e vender duas pessoas, que ficarão no meio da mesma, então é colocada uma bolinha em qualquer lugar desse espaço. Quem achar a bolinha primeiro se torna o caçador (sendo avisado a todos por quem estiver orientando) e o outro automaticamente a caça. O objetivo inicial dos dois jogadores é achar a bolinha, após o primeiro achar a bolinha e se tornar o caçador, seu objetivo passa a ser encontrar a caça e acertá-lo, e o objetivo da caça de se esconder do caçador. Os demais participantes ficam observando tudo que acontece e auxiliando para não saírem da roda.

O jogo funcionou muito bem, ficando claro pra quem assistia as mudanças de objetivos e unidades, facilitando assim o entendimento do que tinha sido lido e debatido.

Nesse exercício eu posso falar com propriedade que eu senti! Percebi em mim a troca de intenção e a mudança de objetivo. Eu fiquei com real medo de ser pego que nem a possibilidade de ser caçador me tirou esse medo. Acho que nunca fiz tanto silêncio na vida e como uma pessoa ansiosa e hiperativa, eu fiquei quieto de medo. Eu senti, minha motivação de não ser pego e fazer silêncio era maior que qualquer outra coisa (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016).

No exercício da caça e do caçador eu me diverti muito, e percebi como algo simples pode mudar completamente o contexto e o objetivo da cena, ou dos momentos. Durante o exercício meu objetivo mudou, pois fui a caçadora e quando isso aconteceu tive que usar "estratégias" para alcançá-lo, como por exemplo andar por tudo fazendo o mínimo de barulho possível, para minha caça nunca descobrir onde eu estava (RUCINSKI, Maria Júlia, Diário de Bordo, 2016).

O mais estranho desse exercício é que por mais que seja jogado em um ambiente que você conhece, você perde totalmente a noção de espaço quando põe a venda. O legal dele também é usar os outros sentidos, estimulando mais a exploração deles em cena e na vida (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016).

2.6 Animal

Entramos agora em uma parte que agrega tudo o que vimos até agora, o exercício do “animal”. Neste exercício a pessoa escolhe um animal, e através das observações de vídeos e saídas de campo, vivencia o mesmo durante uma cena criada com unidades e objetivos claros. No animal eles tiveram contato com uma primeira experimentação de construção de personagem, tendo que viver o mesmo durante toda a cena preparada. Além de trabalhar tudo o que já foi passado, pedi para que tomassem muito cuidado com o foco e o objetivo da cena, dificuldades essas encontradas por mim quando realizei o exercício.

A minha dificuldade nesse exercício foi conseguir um objetivo claro e voltado para o meu parceiro de cena (que no caso seria uma mosca,

pois escolhi um sapo), o foco e o obstáculo também foram trabalhos difíceis. Ao final do exercício foi falado pra eu trabalhar mais o foco e pra mudar os meus objetivos tornando a cena mais clara (LINHARES, Thiago. Diário de Bordo. 2012).

Notei que faltou uma motivação interna para o exercício em questão. Tiveram muita dificuldade em criar objetivos que fossem legais de se fazer, não se sentiram atraídos pelo que criaram. Não conseguiram trabalhar com o que já foi passado, bloqueando a imaginação e a concentração da atenção e focando somente no trabalho com os objetivos. Como ponto positivo, enxergo o trabalho de construção de personagem de cada um, em que se via claramente um corpo modificado para viver o animal proposto.

Luísa escolheu o gato (Figura 1), e conseguiu uma construção corporal bem próxima do real, com trejeitos, andar e movimentos típicos, fazendo com que todos enxergassem o animal escolhido. Senti dificuldade em entender quais eram os objetivos desse animal, mas logo após do debate descobri que ela não pensou nos objetivos voltado para o outro, tendo como um dos objetivos ver o prato de comida vazio.

Figura 1 - Gato (Luísa)



Eu peguei um animal que tenho em casa e que frequentemente, o observo, um gato. Minha maior dificuldade em como deixar claro os meus objetivos. Além disso, como o Thiago mesmo apontou, senti falta também da motivação interna. Até mesmo, cheguei a me perder com a visualização do exercício devido ao preparo da circunstância interna e o maior foco no corpo do gato (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016).

Marcos não conseguiu manter sua concentração da atenção em sua cena, achando graça muitas vezes enquanto o público também ria do seu Flamingo (Figura 2). A construção corporal estava presente, mas a expressão facial fazia com que não acreditássemos cem por cento, com um olhar perdido e sem convicção no que estava fazendo. Marcos relatou que tentou mudar algo na cena, no momento em que estava executando a mesma, após ter visto a cena do Talles, fazendo com que ele não ficasse seguro.

Figura 2 - Flamingo (Marcos)



Eu particularmente, tenho bloqueio com fazer animais, acredito que isso tenha me atrapalhado na motivação interna. Realmente, me desconcentrei ao pensar em improvisar uma ação que eu já havia programado (ANDRÉ, Marcos. Diário de Bordo. 2016).

Juliana fez um trabalho excelente ao criar uma vaca, mas todo o seu trabalho foi desperdiçado, pois acelerou com as ações e objetivos do animal, fazendo com que uma ação entrelassasse na outra, deixando tudo muito confuso.

No exercício do animal tive dificuldades em pensar como o animal faria tal ação. Para não deixar muito humanizado e com a minha cara. Eu tinha que me conter para não parecer que eram as minhas expressões no animal (XIMENES, Juliana. Diário de Bordo. 2016).

Tatiana teve muita dificuldade no trabalho como um todo, não conseguindo se soltar criativamente para criar algo motivador e interessante pra ela mesma. Mais uma vez acelerou com as ações e objetivos.

Foi difícil utilizar a criatividade, também pensar no corpo, som e expressão do animal ao mesmo tempo e dificuldade de sentir o animal e as ações, e também a questão da rapidez, eu podia ter aproveitado mais as ações (XIMENES, Tatiana. Diário de Bordo. 2016).

O macaco (Figura 3) construído por Maria Júlia, logo deixou a plateia intrigada, por tentar comer um cupim que não saia de sua “casa”. Os objetivos estavam claríssimos e causava interesse em todos. Soube utilizar bem a especificidade da imaginação e ação. O início foi interessante, mas muito dilatado, parecia que estava se aquecendo, durante a cena, para viver o personagem.

Figura 3 - Macaco (Maria Júlia)



No exercício do animal acabei me preocupando muito com a construção do personagem dentro dos objetivos dele, nisso acabei esquecendo um pouco do seu interior. Senti dificuldade em cumprir os objetivos sendo o macaco e não eu mesma, só que isso tudo dentro da minha cabeça, fazendo as vezes alguns movimentos que eu mesma pensava "será que um macaco faria dessa forma?" (RUCINSKI, Maria Júlia, Diário de Bordo, 2016).

Taís conseguiu construir um objetivo muito claro, mas não teve tanta segurança no corpo do seu animal, um suricato (Figura 4). Seu olhar parecia perdido, como se estivesse lembrando o que vinha depois daquela ação, isso fazia com que desconectássemos do que estava sendo feito.

Figura 4 - Suricato (Taís)



Gostei desse exercício, na questão de estarmos sempre alerta a vários comandos, reproduzir um animal, ter 3 objetivos, não perder o personagem, manter a concentração e a imaginação. Temos que estar sempre pensando em tudo, senti um pouco de dificuldade nisso, ter muitas tarefas em um exercício só e ainda ter que manter a atenção do público em você (BIZERRIL, Taís. Diário de Bordo. 2016).

Talles foi o que conseguiu cumprir o exercício em sua totalidade, tendo um corpo muito bem construído, os objetivos claros, de fato vivendo o seu animal. Teve como animal escolhido, o elefante (Figura 5), que tinha uma tromba feita com o braço, que logo em seguida se transformava em suas orelhas gigantescas. A adaptação do corpo do animal para o seu próprio corpo foi muito bem feita, prendendo a atenção de todos, que pareciam estar vendo um elefante de verdade. Analisando o diário de bordo do Talles, pude perceber a quantidade de referências que o mesmo utilizou para construir seu personagem, deixando o mais real e forte possível.

Figura 5 - Elefante (Talles)



Escolhi o elefante, e comecei a pensar nas suas características, jeito de andar, correr e mexer a tromba. Lembrei do filme da Disney, Dumbo, particularmente de uma cena que o Dumbo está preso e usa a tromba para pegar coisas, a ideia do movimento com o braço (sendo a tromba) veio daí. A maior dificuldade foi traçar os objetivos, pois pra isso eu teria que pensar no “o que eu elefante faz?” e “como ele faz?”... lembrei das apresentações de circo onde os elefantes ficam em pé... Antes de começar o terceiro objetivo eu dei uma pausa entre as ações, pra separar os objetivos... foi nessa pausa... que surgiu a ideia de fazer as orelhas do elefante. Assisti um vídeo de elefantes correndo e andando, o que ajudou na construção do corpo (RINCO, Talles. Diário de Bordo. 2016).

Após as apresentações de todos, fizemos um último debate, para saber as dificuldades enfrentadas, e se elas eram comum a todos. Percebemos que em geral, foi difícil pensar como o personagem, surgindo pensamentos pessoais no meio da cena. Não conseguiram aproveitar as ações criadas nos ensaios, pois enquanto realizavam a mesma já estavam pensando na próxima.

Lendo seus diários de bordo, percebo que ainda é comum a necessidade de fazer para mostrar e a preocupação no que irão achar do que foi visto. Senti a necessidade de reforçar que essa obrigação de interessar a plateia não deve existir, pois isso impede eles de se atirarem no que é proposto, ocasionando no acelerar das ações.

De um modo geral percebo uma grande evolução e vontade neles. O “sistema” é sim algo muito complexo e exige muita dedicação e trabalho. Aos pouco vamos

vencendo desafios e criando outros. O mais importante é que até agora não perderam a motivação interior de chegar a algum lugar com o “sistema”.

2.7 Análise Textual

Desde o início já tinha em mente o texto que trabalharíamos. *O Despertar da Primavera*, escrito em 1891 por Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918), um dramaturgo alemão que foi grande influência para Bertolt Brecht (1898-1956). A peça critica a sociedade alemã do fim do século XIX que possuía uma cultura que oprimia a sexualidade, tendo como tema principal a descoberta da sexualidade na adolescência e a falta de diálogo. Escolhi este texto, pois cada personagem tem uma bagagem interior gigantesca, sendo desafiador dar vida a estes seres através de uma construção corporal e interior.

Antes de lermos o texto em conjunto, discutimos sobre o objetivo da análise textual e o que ela pode influenciar no trabalho de construção. Para melhor ilustrar peguei como base uma tabela feita por Jean Benedetti (1902-1981), em seu livro *Stanislavski – Uma Introdução*, através dos esboços de Stanislavski, onde mostra cada fase da análise e sua importância:

Quadro 1 – Processo da análise textual e sua importância.	
Estágios	Terminologia Técnica
Decide provisoriamente sobre o que é a peça	Supertarefa
Divide a peça em suas partes componentes	Pedaços/parcelas/partículas
Decide o que cada ator tem que fazer em cada uma das partes componentes, o que ele quer ou precisa	Tarefas
Decide sobre o que ele faz para atender essa necessidade	Ações

Verifica se a sequência das necessidades e de ações é lógica e coerente e se relaciona com o sentido/significado [<i>the meaning</i>] da peça	[Linha] Transversal de Ação
Fonte: BENEDETTI, 1982.	

Também utilizei como base o guia de perguntas feitas pela Professora Luana Proença, na disciplina Direção 1. Eles debateram em grupo e responderam as oito questões. Essa primeira análise é mais ampla agregando todos os personagens e os principais fatos apresentados na peça. Não tive influência nas respostas. Obtivemos um ótimo material².

Discutiram em conjunto para separar o texto teatral em unidades, de acordo com seus acontecimentos. Destrincharam a peça em quatro unidades, havendo uma divergência nas duas últimas unidades, pois uma parte do grupo fez a divisão em três unidades somente.

O debate para chegar as respostas da análise me surpreendeu, pois eles se empenharam muito e defendia suas opiniões com unhas e dentes. Quando a maioria chega em um acordo não tinha mais discussão, fazendo com que o trabalho fluísse muito bem. Fiquei contente com o resultado e ansioso pra ver a análise de cada personagem.

2.8 Construção da Personagem

Após cada pessoa escolher o personagem que queria trabalhar, demos início a construção do mesmo. Para isso acontecer, tiveram como base o que Stanislavski diz ser um bom caminho para essa produção e um questionário para melhor entendimento desse ser estudado.

Entramos nessa fase do processo tendo em mente que a construção interna seria fundamental para se ter uma boa construção externa, pois “A caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior de seu papel

² Ver Apêndice A – Análise Textual (Despertar da Primavera)

(STANISLAVSKI, 1970, P. 27)”. Quanto mais referências utilizarmos na construção da personagem através de pesquisas e experiências, sejam reais ou imaginárias, mais potente ficará o mesmo.

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros, tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior (STANISLAVSKI, 1970, P. 32).

O caminho dessa construção foi com o objetivo de chegar ao estado que Stanislavski chama de *realização artística criadora*, onde ficamos satisfeitos com a nossa própria conquista, nos motivando e inspirando.

Conseguimos resultados significantes com os questionários utilizados para entender o personagem. Boa parte do grupo teve dificuldade em criar as respostas que não conseguiram encontrar no texto, mas só foi falar para usarem a imaginação e o *se mágico*, atrelado a lógica e a coerência, ficaram interessados e curiosos com o que poderia sair.

Maria Júlia escolheu a personagem Marta, uma adolescente que é molestada pelo pai. Essa foi a análise feita por Maju sobre a sua personagem:

01-Ele é introvertido ou extrovertido? A Marta é um personagem introvertido, principalmente pelo fato de ela ser molestada pelo pai, e isso acabou criando nela um medo e uma insegurança, limitando-a de contar as coisas que sofre durante anos em casa até para as próprias amigas, as pessoas que ela mais confia. 02- Ele resolve os problemas usando instintos, pensamento lógico ou emoção? A Marta resolve seus problemas usando o pensamento lógico, sendo que ela nunca solucionou seu problema e continua sofrendo com ele. Ela usa o pensamento lógico, pois sabe que se contar para alguém o que acontece em casa pode ser expulsa assim como a personagem Ilse. 03-Ele quer mudar o mundo? Exteriormente a Marta não expõe que quer mudar o mundo, mas interiormente ela mostra que não se sente satisfeita com tudo que acontece em sua casa, e se fosse possível ela mudaria essa realidade que acontece com muitas meninas, assim como a Ilse. 04-Onde ele vive, descreva seu ambiente? A Marta mora com sua mãe e seu pai, eles são de uma família rica. Ela não tem irmãos e nem parentes muito próximos. Em sua casa pelo contexto das

agressões, não tem muitos empregados, ou até mesmo nenhum, pois algum já teria falado algo, ou feito fofocas sobre a família, e a informação das agressões é novidade para suas amigas. 05-Como ele se sente em relação a sua aparência? A Marta se sente presa em relação a sua aparência, pois seu pai a obriga a usar cabelo preso dia e noite e roupa que tampem o corpo para não mostrar as marcas. Sinto que ela tem vontade de mudar algo em si, pois não se sente mais confortável com a aparência que apresenta por trazer lembranças ruins. 06-Como ele se sente em relação a sua situação? A Marta se sente triste, com medo e presa, mas ao mesmo tempo conformada, pois sabe que nada irá mudar tudo o que ela passa, e se mudasse seria para pior. Talvez ela queira algo ou alguém para desabafar e ter como família, ou ponto seguro. 07-Seus tipos de amigos? A Marta só tem amigas mulheres, todas adolescentes e felizes com suas famílias, que nunca passaram pelo que ela passa, e que não compreendem a sua situação. Chegam até a confundir as agressões com uma "forma de educar e amar seu filho". 08-O que ele acha engraçado/ e ou prazeroso? O que mais dá prazer para a Marta é estar fora de casa, longe de sua família, na maioria das vezes perto de suas amigas, pois são as únicas em quem ela parece confiar, são as únicas que trazem felicidade para ela. Quando está com suas amigas elas se divertem e a faz esquecer por alguns momentos a tristeza que vive dentro de casa. 09-Ele precisa ter sempre o controle sobre o que está em sua volta? A Marta não parece um personagem que precisa ter controle de tudo que está em sua volta, ela precisa ter controle sobre si mesma, pois caso ela mostre algo ou conte algo sabe que coisas terríveis podem acontecer. 10-O que os outros personagens dizem sobre ele quando ele vai embora? Provavelmente as amigas da Marta sentem pena de sua amiga, sempre trazendo o lado do sofrimento sobre ela. 11-O que importa para o seu personagem? Para o meu personagem, o que realmente importa é esconder todos o que acontece em casa, sendo que nem sempre o que realmente importa é aquilo que o personagem quer. Além de também querer um dia mudar sua situação, ser feliz e encontrar uma família de verdade (RUCINSKI, Maria Júlia. Diário de Bordo. 2016).

Juliana escolheu a personagem Frau Bergmann, mãe de Wendla, que tem um pensamento o tanto quanto retrógrado. A análise resultou nesse resultado:

- 1- Ele é introvertido ou extrovertido? R: Ela é introvertida, pois não se sente à vontade em explicar qualquer tipo de assunto para a filha, impedindo-a de ter conhecimento sobre tais assuntos.
- 2- Ele resolve os problemas usando instintos, pensamento lógico ou emoção? R: Ela resolve por instintos e com os valores que, provavelmente, foram passados para ela em sua vida. Ela quer resolver os problemas através do que ela acha o correto, sem se importar com a opinião dos outros.
- 3- Ele quer mudar o mundo? R: Não, ela quer modificar apenas a zona de conforto dela. Ela é baseada em preconceito, tudo fora do que ela julga correto é um absurdo. Ela não está aberta a mudar o mundo e muito menos a

sua mente. 4- Onde ele vive? Descreva seu ambiente. R: Em uma casa grande, com móveis de qualidade, tudo tem que estar em seu devido lugar e com perfeição. 5- Como ele se sente em relação a sua aparência? R: Ela se sente confiante em estar passando ao mundo a imagem que ela quer. Mas no fundo ela é insegura e procura não passar isso para as pessoas. 6- Como ele se sente em relação a sua situação? R: Ela se sente desconfortável, pois não aceita o desafio que está passando e ao invés de tentar achar uma solução viável, procura uma saída rápida pra não ter que passar por isso. 7- Quais são seus tipos de amigos? R: Pessoas com renda, que se encaixem em um padrão imposto pela sociedade na época. Provavelmente adultos. 8- O que ele acha engraçado e/ou prazeroso? R: É prazeroso julgar, ter uma mente completamente fechada, preconceituosa. Procurar defeitos nos outros ao invés de olhar para si mesma. 9- Ele precisa ter sempre o controle sobre o que está em sua volta? R: SIM, ela precisa estar controlando tudo. Principalmente a vida de sua filha. 10- O que os outros personagens dizem sobre ele quando ele sai de perto? R: Eles a veem como uma mulher adulta que tem razão. Querem a aprovação dela, mas durante a história com sua filha (aborto forçado) tenta achar caminhos para discordar da mãe. 11- O que importa pro seu personagem? R: Imagem, aparências, valores físicos. Importa que as pessoas sigam suas vontades e não quer ser contrariada (XIMENES, Juliana. Diário de Bordo. 2016).

As respostas do questionário me mostraram um bom entendimento de todos com os seus devidos personagens e a história em si. Percebi o uso da imaginação, e o mais importante, a sua especificidade, tornando o resultado coerente e potente. Foi um bom passo para a construção da personagem e para o trabalho com todos os elementos já vistos até aqui.

2.9 Vestir a Personagem

Para completar a análise textual e o questionário respondido, cada pessoa, individualmente, definiu as unidades, objetivos e superobjetivos da personagem escolhida. Tendo todos esses elementos claros na cabeça, fica mais fácil viver a personagem em sua totalidade, sem espaço para dúvidas.

Sentiram dificuldade em estabelecer objetivos voltados para o outro, tornando-se complicado encontrar a motivação da personagem em cada cena ou unidade. Foi um trabalho demorado em sala de ensaio, sendo cuidadosos com suas escolhas e buscando um resultado que mexesse não só com a personagem, mas com eles mesmos.

A diferenciação do superobjetivo para com o objetivo, fez com que surgissem questionamentos travando o trabalho em vários momentos. Tentei esclarecer as dúvidas falando sobre a *linha direta de ação*, com o intuito de ilustrar o caminho feito com os objetivos, tendo como “linha de chegada” o superobjetivo.

Após definirmos claramente todas as unidades, objetivos e o superobjetivo de cada personagem, começamos o processo de vestir a personagem, só com a construção interior formada. Eles escolheram as cenas e seus parceiros de cena e começaram a ensaiar, sempre pensando nos objetivos da personagem na cena como ponto principal, o texto entrava como algo complementarmos neste primeiro momento.

Apresentaram o resultado conquistado ainda neste encontro, mas em geral todos tiveram os mesmos problemas. Faziam as ações sem propósito ou motivação, tornando-as meros gestos sem sentido, falavam o texto só por falar, sem pensar no que estavam dizendo, e não tiveram a concentração necessária durante toda a cena. Terminei o encontro pedindo para que revissem seus objetivos para assim repetirmos as cenas no próximo dia.

Todos chegaram empolgados com seus objetivos recriados, ou reformulados, queriam experimentar em cena esse novo vigor. Logo foram para as suas duplas e começaram a trabalhar. Percebi a satisfação criadora surgindo em cada um, estavam contentes com o que conseguiram criar sozinhos.

As cenas fluíam e eles conseguiram experimentar viver a personagem. As ações agora tinham motivações e propósito, a construção interior estava forte e presente, sendo ilustrada pela construção exterior e os objetivos estavam claros e voltados para o outro, fazendo com que tivesse ação e reação, dando ritmo e verdade. Saíram da sala de ensaio com a *realização artística criadora*.

Com o resultado desse exercício, finalizamos os dez dias de oficina, cumprindo o cronograma prévio. Encerro a oficina muito feliz por estar concluindo a minha proposta, com resultados expressivos. O grupo manifestou a vontade de continuar com o processo, e realizar a montagem completa do espetáculo estudado, a motivação interior de todos nós nos guia para esse trabalho futuro.

3. Considerações Finais

*“A criação é, antes de mais nada,
a plena concentração de toda a natureza espiritual e física.”
Constantin Stanislavski*

A idéia de fazer uma oficina para experimentar e analisar uma metodologia já consolidada, me parecia algo arriscado, pois não sabia se os resultados conquistados seriam os mesmos que eu esperava. Na verdade, eu não sabia o que esperar.

A oficina me fez vivenciar um pouco do que Stanislavski defendia, e perceber na pele, o que realmente funcionava. Tinha em mente que seria um desafio explicar um “sistema” cheio de informações e especificidades, para uma turma que nunca teve contato com algo assim, mas toda vez que explicava ou tirava alguma dúvida, eu que acabava aprendendo mais.

Surgia em mim um sentimento bom, algo que não sei explicar ao certo, mas parecia que aquele era o meu lugar, era onde eu podia ser eu mesmo. Lembrei de todos os momentos, e não foram poucos, em que meu orientador, Graça Veloso, me alertou sobre o quão perigoso este lugar era. Pude entender, depois de observar que tudo o que eu falava, ou tudo que eu fazia era levado em consideração e como verdade. Acredito ser essa a parte perigosa, a verdade.

Compreender que não existe uma só verdade, e sim maneiras diferentes de se ver ou fazer algo, tornou o “trabalho” de arte educador mais fácil. Na oficina, criávamos o diálogo entre a metodologia de Stanislavski e nossos pensamentos sobre a mesma. Nada era certo, tudo era incerto, um imenso deserto a ser povoado. Queríamos experimentar e descobrir, sem ter um ponto de chegada.

O “sistema” é uma metodologia forte e consolidada como tantas outras existentes em nosso meio de arte educação. Cada experiência com esse método será diferente, cada indivíduo terá uma vivência diferenciada do outro, pois temos trajetórias e bagagens que nos fazem ser únicos. Luísa Rothenburg consegue ilustrar o que foi dito através da análise de sua trajetória na oficina:

... embora eu ainda seja muito nova e tenha muito o que aprender, eu soube sentir o que é a arte, o que é viver outra vida, o que é ser uma atriz, mas dizer e descrever em palavras não é possível, já que tamanho sentimento não cabe em palavras (ROTHENBURG, Luísa. Diário de Bordo. 2016).

A metodologia criada por Stanislavski é completa e funcional, servindo como um guia do que deve ou não ser feito para conseguir um trabalho consolidado, mas ao mesmo tempo ela compreende que cada pessoa terá como resultado algo diferente, pois a trajetória individual se modifica.

Referências Bibliográficas

- ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Civ. Brasileira, 2002.
- ANDRÉ, Marcos. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- BENEDETTI, Jean. **Stanislavski – Uma Introdução**. Nova York: Theatre Arts Books, 1982. Tradução: Laédio José Martins.
- BIZERRIL, Taís. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva.
- LINHARES, Thiago. **Diário de Bordo**. Interpretação Teatral II. Brasília, acervo pessoal do ator, 2012.
- NUNES, Ludmylla. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- RINCO, Talles. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- RIZZO, Eraldo Pera. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, Segundo Kusnet*. São Paulo: Senac, 2001.
- ROTHENBURG, Luísa. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- RUCINSKI, Maria Júlia. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.
- RUFFINI, Franco. **Revista da FUNDARTE: Stanislavski e o “teatro laboratório”**. Vol. 1, n.1, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Tradução: Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.
- _____. *A Criação de um Papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972.
- _____. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.

____. *Construção da Personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970.

XIMENES, Juliana. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.

XIMENES, Tatiana. **Diário de Bordo**. Oficina – Stanislavski. Brasília, acervo pessoal, 2016.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Análise textual (Despertar da Primavera)

1 – Onde se passa a peça?

Alemanha.

2 – Em que época se passa a peça?

Final do século XIX – 1890.

3 – Sobre que tema se apoia? Como?

Descoberta da sexualidade na adolescência. A falta de informação e a repressão sobre a sexualidade. Usaram a sexualidade pra mostrar o que a falta de informação e o excesso de repressão pode causar.

4 – Quais as classes sociais dos personagens?

Classe alta, pois a personagem Wendla tem dinheiro pra pagar um aborto e a mãe de alguém não aprova o casamento por conta do noivo pobre.

5 – Quais as idades das personagens?

15-16.

6 – Qual a visão e referenciais de mundo dos personagens?

Patriarcal e conservadora, pois a personagem Martha, relata que sua mãe falou que tinha que respeitar o homem, fazendo o que ele mandava. O professor fala que não pode contestar os mais velhos.

7 – Qual a moldura/universo proposto para a abordagem?

Início do senso crítico dos adolescentes no final do século XIX, questionando e tendo curiosidade sobre os temas que circundam suas vidas.

8 – Que relevância a peça teria se fosse montada hoje?

Mostrar os tabus que até hoje são impostos na nossa sociedade e a falta de diálogo na família e suas consequências.

